

BOEMIA SOLAR: A SOCIABILIDADE PRAIANA DA BOSSA NOVA COMO UMA SINGULAR EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE

SUN-KISSED BOHEMIA: THE BOSSA NOVA BEACH SOCIABILITY AS A SINGULAR EXPERIENCE OF MODERNITY

André Rocha Leite Haudenschild¹

RESUMO: O trabalho almeja realizar uma compreensão da melopoética da Bossa Nova ao entender o etos poético e musical da Bossa Nova como indício de uma experiência em transição decorrente da modernização da vida social e da cultura nacional de meados do século XX. Portanto, entendemos que seus mediadores culturais (compositores, músicos e letristas) puderam usufruir de uma singular sociabilidade praiana na Zona Sul carioca entre os anos 1950 e 1960, a partir da fruição corpórea e contemplativa da paisagem à beira-mar, naquilo que denominamos de “boemia solar”.

PALAVRAS-CHAVE: poética da natureza; Bossa Nova, canção popular brasileira.

ABSTRACT: *The work seeks to arrive at an understanding of the melopoetics of Bossa Nova by the comprehension of its poetic and musical ethos as an indication of an experience in transition resulting from the modernization of the Brazilian social life and culture of the mid-twentieth century. Therefore, we understand that its cultural mediators (composers, musicians and lyricists) were able to enjoy a singular beach sociability in the South of Rio de Janeiro between the 1950s and 1960s, from the bodily and contemplative fruition of the seaside landscape, in what we call “sun-kissed bohemia”.*

KEYWORDS: *nature’s poetics; Bossa Nova; Brazilian popular song.*

INTRODUÇÃO

O objetivo desse ensaio é entender o etos do sujeito melopoético da Bossa Nova como um sintoma da transformação da experiência da modernidade na metrópole do Rio de Janeiro, do final dos anos 1950 e início dos 1960.² Trata-se de analisarmos algumas de suas principais canções inseridas em um campo de forças que aparenta

1 André Rocha Leite Haudenschild é Doutor em Literatura (UFSC) realizando estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFU/Universidade Federal de Uberlândia, com apoio do CNPq. arsolar@gmail.com

2 O termo “etos” remonta à antropologia, sendo utilizado com a intenção de reunir os traços psicossociais que definem a identidade de uma determinada cultura. “O conceito de *ethos* é usado para criar uma tal condição capaz de observar e sintetizar as qualidades afetivas distintivas que se expressam em diferentes contextos institucionais, em vários tipos de comportamentos sociais e em diferentes produtos culturais (HUNTER; WHITTEN, 1976, p. 152). Utilizaremos a expressão

equalizar a antinomia entre a fruição da natureza à beira-mar e a vida cosmopolita, na medida em que essa experiência transita entre a *Erfahrung* (experiência articulada com a “memória”, a “tradição” e o “passado coletivo”) e a *Erlebnis* (experiência associada à “vivência privada”, à “percepção individual” e ao “choque da modernidade”), elaborando novas relações entre o presente e o passado (BENJAMIN, 1989, 1985, 1975). Valendo ressaltar que partilhamos da noção de modernidade como sendo um tipo de “experiência vital” iniciada há mais de dois séculos – “de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” (BERMAN, 2007, p. 24) –, e que ainda é compartilhada no mundo contemporâneo ao nos projetar em um turbilhão de permanente desintegração e mudança. Neste sentido, não seria a melopoética da Bossa Nova uma forma de interpelação artístico-cultural que uma determinada classe-média assumiu na “tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação, perante a cultura ocidental”? (NAPOLITANO, 2007, p. 68). Ao invés de elitista e alienante, como boa parte da crítica engajada sempre pregou (principalmente, a militância de seu principal detrator, o crítico musical José Ramos Tinhorão), a Bossa Nova deve ser entendida como uma postura existencial frente à vida cosmopolita nos trópicos, ou seja, o modo que uma determinada classe-média urbana assumiu na tentativa de traduzir liricamente sua própria experiência da modernidade. Como nos ajuda a entender um de seus principais inventores, o poeta e compositor Vinicius de Moraes: “Bossa Nova é também o sofrimento de muitos jovens, do mundo inteiro, buscando na tranquilidade da música não a fuga e alienação aos problemas de seu tempo, mas a maneira mais harmoniosa de configurá-los” (MORAES, 2008, p. 43). Como veremos, sua poética evoca não só a vida objetiva do indivíduo moderno de seu tempo, mas também o fluxo de uma experiência subjetiva e relacional – como a intimidade, a fruição da natureza e a vivência do prazer: uma autêntica e singular boemia solar.

“RIO QUE MORA NO MAR”,

A FRUIÇÃO CORPÓREA E CONTEMPLATIVA DA PRAIA

Entre as diversas canções praianas³ da Bossa Nova, “Rio” (1960), de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, anuncia em sua estrofe inicial: “Rio que mora no

etos melopoético no intuito de delinear o “caráter” e as “qualidades” específicas da Bossa Nova que as diferenciam de outras poéticas musicais.

3 Usaremos o termo “canções praianas” para diferenciá-las das “canções praias” de Dorival Caymmi compostas nos anos 1950. Assim, queremos apontar para o fato de que as primeiras

mar/ Sorrio pro meu Rio/ Que tem no seu mar/ Lindas flores que nascem morenas/ Em jardins de sol”. Encontramos nela a intimidade sensorial de seu sujeito lírico com a metrópole carioca, pois, ao denominá-la com o pronome possessivo (“meu”), ele vai assumir seu pertencimento à cidade litorânea: “Sorrio pro meu Rio”.⁴ Além disso, o verso inaugural, “Rio que mora no mar”, tem a capacidade imagética de indicar precisamente a topografia da cidade enquanto joga ironicamente com o duplo sentido de “rio”.⁵ E eis que, nos versos seguintes, aparece um modo lírico de naturalizar os corpos femininos na praia: “Que tem no seu mar/ Lindas flores que nascem morenas/ Em jardins de sol”. Por sinal, essa mesma erotização da paisagem praiana como naturalização corpórea (isto é, o corpo feminino como parte da própria natureza) será entoada em “Céu e mar” (1954), de Johnny Alf, substituindo a metáfora das “flores morenas” pelas “estrelas na areia” (“Céu e mar, estrelas na areia/ Verde mar, espelho do céu”), assim como em “Tereza da praia” (1954), que em sua conclusão alude a uma fusão imagética do corpo com a paisagem marinha (“Então vamos a Teresa da praia deixar/ Aos beijos do sol e abraços do mar”). Em uma espécie de existencialismo às avessas com uma vida levada “a céu e mar”, onde “tudo de graça a natureza dá” (conforme aludem os versos de “Céu e mar”), o sujeito lírico dessas canções prefigura a fruição prazerosa da paisagem marinha contida na poética da Bossa Nova. Aliás, a idealização idílica da praia urbana carioca como o *locus amoenus* por excelência da Bossa Nova remete-nos ao fato de que foi a partir de certos modelos poéticos do romantismo literário que se acentuou o sentimento passional à beira-mar, renovando-se os

estão relacionadas ao universo cosmopolita das praias da Zona Sul carioca, ao invés do “universo pré-industrial da cultura baiana” (cf. RISÉRIO, 1993, p. 11) representado pelas canções de Caymmi.

- 4 Essa canção vincula-se a uma tópica musical brasileira que está presente nas canções exaltatórias da metrópole, como, por exemplo, as marchinhas “Cidade mulher” (1936), de Noel Rosa e Vadico, e “Cidade maravilhosa” (1934), de André Filho, e “Primavera do Rio” (1934), de João de Barro. Assim como nos sambas-canções dos anos 1940 e 50, como em “Meu Rio de Janeiro” (1948), de Oscar Belandi e Nelson Trigueiro, e “Valsa de uma cidade” (1954), de Ismael Silva e Antônio Maria. Aliás, uma das obras mais relevantes da Bossa Nova, o “Samba do avião” (1962), de Tom Jobim, também vai se nutrir dessa temática exaltatória: “Cristo redentor/ Braços abertos sobre a Guanabara/ Esse samba é só porque/ Rio, eu gosto de você”.
- 5 Em relação ao duplo sentido de “Rio que mora no mar”, cabe lembrar que a metrópole carioca ganhou esse nome porque quando sua baía foi descoberta pelo explorador português Gaspar de Lemos (em 1º de janeiro de 1502), a atual Baía de Guanabara, julgava-se que ali estaria a foz de um imenso rio. Como assim também informou o navegante francês Nicolas Barre, da frota de Villegaignon, que, em novembro de 1555, entrou na barra “desse rio que parece um lago”: “O rio referido é tão espaçoso que todos os navios do mundo poderiam aí ancorar” (*apud* FRANÇA, 1999, p. 20). Essa polissemia de “rio” será também explorada na canção “Amanhecendo” (1960), de Menescal e Bôscoli: “Nas águas desse rio indo para o mar/ Iremos navegando sempre sem parar...”.

procedimentos de contemplação sensorial e abrindo-se novos caminhos para o devaneio litorâneo (CORBIN, 1989, p. 176).⁶

Em sua estrofe seguinte: “Rio, serras de veludo/ Sorrio pro meu Rio/ Que sorri de tudo/ Que é dourado quase todo dia/ E alegre como a luz”, confirma o reconhecimento do território palmilhado por seu sujeito melopoético, que agora olha para as montanhas verdes dando-lhes características próprias da vida cosmopolita, cuja analogia com o mundo manufaturado pelo homem (“de veludo”) confirma a construção de um olhar civilizador da paisagem.⁷ Em seguida, esse eu lírico continua a “sorrir” para a cidade, que também sorri como uma forma de confirmar o seu feliz pertencimento à natureza. E essa felicidade solar (“alegre como a luz”) já estava presente na referida “Valsa de uma cidade” (“Rio de Janeiro/ Gosto de você/ Gosto de quem gosta/ Deste céu, deste mar/ Desta gente feliz”) e em diversos movimentos da *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954), composta por Billy Blanco e Tom Jobim (como em “Hino ao sol”, “Zona Sul” e “Samba do amanhã”). Vale lembrar que em “Rio” encontramos também a personificação da paisagem, como na já referida canção “Cidade mulher” (1936), (“Cidade sensível/ Irresistível/ Cidade do amor/ Cidade mulher”) ou em “Copacabana” (1946), de João de Barro e Alberto Ribeiro (“Copacabana, princesinha do mar”), que deve ser entendida como uma eficiente estratégia poética para se presentificar o próprio gesto entoativo do cancionista, pois serve para tratar a cidade com uma amistosa afetividade. De modo que essa cidade, que “mora no mar” e que “sorri de tudo” com seu corpo “dourado” de sol, aparenta estabelecer uma forma de intimidade dialógica com seu sujeito poético, porém, aqui, ao invés da relação entre duas pessoas, ela se opera na relação entre o sujeito da bossa e seu objeto amado: a paisagem praiana.

Nos versos seguintes: “Rio é mar, eterno se fazer amar/ O meu Rio é lua/ Amiga branca e nua/ É sol, é sal, é sul”, a proximidade afetiva com a cidade é agora ainda maior, conforme se denota na rima entre “mar” e “amar”, apontando assim

6 Para Alain Corbin, os criadores românticos foram os primeiros a formular um discurso coerente sobre o mar fornecendo novos modelos de contemplação e fazendo da beira-mar um lugar privilegiado da descoberta de si mesmo: “A consciência da fuga do tempo, ativada pelo espetáculo da beira-mar, associa-se à intensa carga sexual do lugar; o tremor ao contato do pé descalço na areia, a insistente carícia do vento, a flagelação da água violenta, a submersão fantasiada como uma lenta penetração [...] fazem implicitamente da praia um lugar erótico, marcado pelas imagens da feminidade ao mesmo tempo ameaçadora e salvadora” (CORBIN, 1989, p. 184).

7 Os estudos da geografia cultural apontam para o sentido – global e unitário – que uma sociedade dá à sua relação com o espaço e com a natureza no processo da construção simbólica da paisagem. Conforme Berque, “a paisagem é uma *marca*, pois expressa uma civilização, mas também é uma *matriz* porque participa dos elementos de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e a natureza” (BERQUE, 2004, p. 84-85).

para outra canção da dupla Menescal e Bôscoli, “Mar, amar” (1962) (“Mas você longe assim, vai se lembrar/ Do mar, que nos lembrou amar”).⁸ Nota-se na canção agora uma renovada erotização da paisagem enquanto seu sujeito lírico passa a chamar o “Rio” de “amiga branca e nua”, em remissão àquelas “lindas flores que nascem morenas”, onde então acentua-se a afetividade com a paisagem, cujo verso “É sol, é sal, é sul” dialoga diretamente com uma imagem recorrente do “triângulo amoroso” paisagístico da fruição das praias de Copacabana e Ipanema: “o mar, o sol e o céu azul”. Como já aludido no samba “Zona Sul”, integrante da referida sinfonia carioca de Billy Blanco e Tom Jobim, cujos versos assim entoam: “O mar, o sol e o céu azul/ Me obrigam a procurar a Zona Sul”. Por fim, há na canção “Rio” um sentimento de total pertencimento à paisagem e, ao mesmo tempo, de atração afetiva por esse território praiano ao explicitar um notório “sentimento topofílico” inerente ao etos bossanovístico.⁹ Um exemplo dessa profunda relação de contentamento e afetividade são os versos conclusivos da canção: “É sol, é sal, é sul/ São mãos se descobrindo em todo azul/ Por isso é que meu Rio da mulher beleza/ Acaba num instante com qualquer tristeza// Meu Rio que não dorme porque não se cansa/ Meu Rio que balança/ Sou Rio, sorrio”, materializando o encontro prazeroso do sujeito poético com a paisagem na forma de um sorriso.¹⁰

Já outra canção que expressa esse mesmo sentimento de pertencimento é “Ela é carioca” (1962), de Jobim e Vinicius de Moraes: “Ela é carioca, ela é carioca/ Basta o jeitinho dela andar/ Nem ninguém tem carinho assim para dar”, cujo olhar lírico revela que somente com o “jeitinho” da musa “andar” já se pode reconhecer sua procedência natural. Ora, não seria essa gestualidade visual como forma de fruição contemplativa da natureza a mesma que vai acompanhar a passagem

8 Conforme Marrach (2000, p. 86), a ludicidade da relação mórfica e semântica entre o “mar” e o verbo “amar” seria tematizada eroticamente por Vinicius de Moraes em seu poema “A ausente” (1954): “[...] Vem. Meus músculos estão doces para os teus dentes/ E áspera é minha barba. Vem mergulhar em mim/ Como no mar, vem nadar em mim como no mar/ Vem te afogar em mim, amiga minha/ Em mim como no mar...”. Para nós, o exemplo mais acabado dessa relação empírica “mar” e “amar” em Vinicius está em seu poema “O mergulhador” (1951): “Como, dentro do mar, libérrimos, os polvos/ No líquido luar tateiam a coisa a vir/ Assim, dentro do ar, meus lentos dedos loucos/ Passeiam no teu corpo a te buscar-te a ti...” (MORAES, 1987, p. 337).

9 O conceito de “topofilia” é um neologismo cunhado por Yu-fu Tuan, que “associa sentimento com o lugar”, sendo definido, em sentido amplo, como significando “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”. Ou seja, “é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar” (TUAN, 1980, p. 106).

10 Em “Alegria selvagem, a lírica da natureza em Tom Jobim” (HAUDENSCHILD, 2010), investigamos a poética da natureza nas canções individuais de Tom Jobim. Assim constatamos na canção jobiniana que o sentimento de pertencimento à natureza é uma obsessão prazerosa que se espalha, no decorrer de sua obra entre as décadas de 1950 e 90, através de um arco sensorial que se ergue do meio das areias urbanas da Bossa Nova em direção à concretude desmesurada da Mata Atlântica.

da “Garota de Ipanema” em direção ao mar, cujo “balanço” é capaz de deixar o mundo inteiro “cheio de graça”? Aliás, assim como em “Garota de Ipanema”, esse “jeitinho dela andar” se manifesta através da potencialidade de um “carinho” (e de uma “graça”) que só ela é capaz de nos “dar”.¹¹ E mais adiante a canção revela especularmente sua procedência carioca: “Eu vejo na cor dos seus olhos/ As noites do Rio ao luar/ Vejo a mesma luz/ Vejo o mesmo céu/ Vejo o mesmo mar...”, como se estivesse querendo nos dizer: “No gingado e nos olhos dessa musa pode-se ver toda a natureza passando...” (assim como veremos na “moça do corpo dourado, do sol de Ipanema”). Por sinal, esses versos são vitais para se compreender o caráter romântico da poética bossanovística, pois essa estética literária – a do romantismo, surgida entre os séculos XVIII e XIX, na Europa – supõe uma continuidade entre o mundo exterior e o interior, entre a realidade e o imaginário, instaurando uma afinidade direta entre o sujeito e a natureza que o cerca, o que implica não somente na repercussão dessa natureza sobre o imaginário do sujeito poético, mas na projeção da afetividade desse sujeito sobre o mundo.¹² E essa mesma afinidade entre o eu lírico e a natureza se expressa na poética da Bossa Nova.

Assim, o sujeito bossanovístico consegue, aqui, visualizar nos “olhos” de sua amada a paisagem natural do Rio (“as noites ao luar”, a “luz”, o “céu” e o “mar”), em uma correspondência mimética, já que a “luz” que ilumina o seu olhar é a “mesma luz” do céu e do mar cariocas. Ou seja, ao proclamar que “Ela é carioca/ Basta o jeitinho dela andar”, ele está autenticando o tamanho de sua afinidade topofílica com a paisagem, pois, se esse “jeitinho carioca” pode ser revelado apenas pelo balanço e pelo olhar do corpo feminino, é porque “ser carioca” é entrevisto aqui como uma condição humana específica regida por atributos locais. Em “Ela é carioca”, essa condição manifesta-se na luminosidade especular da natureza urbana refletida nos olhos da musa e, principalmente, na gestualidade visual de seu corpo em movimento. Pois, como ainda observa Merleau-Ponty, “o corpo fala”.¹³ A fenomenolo-

11 Enquanto o samba “O que que a baiana tem?” (1939), de Dorival Caymmi, realiza a estetização de uma baiana arquetípica com seu sensual “requebrado” e repleta de atributos materiais, essa morena carioca “tem” apenas “carinho para dar” e “um jeitinho” no “andar”. As notáveis diferenças entre as “baianas” dos sambas urbanos cariocas da primeira metade do século XX e as “meninas/morenas” bossanovísticas parecem sinalizar um renovado olhar sobre a mulher na canção popular brasileira.

12 Assim como observa Schlegel, “a paisagem, enquanto tal, só existe no olho de seu espectador” (*apud* DÉCULTOT, 1996, p. 325). De modo que a fruição romântica da paisagem pode ser entendida “como uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (COLLOT, 2013, p. 89).

13 A concepção do papel determinante da mediação da experiência corpórea na vida cotidiana, conforme postulada pela fenomenologia da percepção, é bastante pertinente para nossa compreensão estética da Bossa Nova, pois ela redefine a consciência humana pela sua relação com as

gia nos ajuda a entender a afetividade topofílica do sujeito da Bossa Nova como uma experiência corpórea, cuja sensibilidade será francamente oposta à atitude *blasé* do indivíduo moderno, conforme assim a descreveu Simmel: “A essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. [...] Nesse fenômeno, os nervos encontram na recusa a reagir a seus estímulos a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana” (SIMMEL, 1979, p. 16-17). Como veremos, o sujeito melopoético bossanovístico parece compactuar de uma vivência moderna mais sensibilizada do que esterilizada, ao nutrir-se mais da sociabilidade da vida praiana do que a da vida metropolitana. Com os pés mais na areia do que no asfalto.

Por esse mesmo caminho investigativo, a canção “Garota de Ipanema” (1962), de Vinicius e Jobim, além de ser um dos temas mais conhecidos da Bossa Nova e de toda música universal, pode nos ajudar a entender o etos sensorial bossanovístico. Nela, encontramos novamente a gestualidade visual de um sujeito lírico que nos convida a contemplar a beleza de sua musa em direção ao mar. Sua estrofe inicial: “Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ É ela menina/ Que vem e que passa/ No doce balanço/ A caminho do mar” aponta para o trajeto de uma “menina” que tornar-se-á “moça” na estrofe seguinte, como se ela fosse crescendo fisicamente na perspectiva do eu lírico enquanto ela vai se aproximando de seus olhos. E ele nos pede, imperativamente, para “olharmos” para essa “coisa mais linda, mais cheia de graça”. E o “jeitinho de andar” dessa musa carioca é um “doce balanço”, é a suavidade serena e sensual de seu corpo em movimento.¹⁴ Esse “doce balanço” alude ao próprio caráter rítmico da Bossa Nova que advém de uma cadência mais tranquila do que a do samba: um “doce balanço” rítmico capaz de proporcionar relaxamento a seus ouvintes. Já na estrofe seguinte: “Moça do corpo dourado/ Do sol de Ipanema/ O seu balançado é mais que um poema/ É a coisa mais linda/ Que eu já vi passar...”, há uma nova erotização da paisagem

coisas e os objetos (o “ser-no-mundo”), de modo que a experiência sensível passa a ser o lugar de emergência da significação, sendo os objetos – como as paisagens, por exemplo – inseparáveis do sujeito que os admira. Ou seja, através dessa experiência sensível e de suas ressonâncias afetivas, o sujeito constrói uma imagem do mundo que é também a construção de si mesmo: “Pois se é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não-percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122).

14 A bossa “Balanço Zona Sul” (1963), de Tito Madi, alude também ao primado desse gingado original das musas atlânticas da Zona Sul: “Balança toda pra andar/ Balança até pra falar/ Balança tanto que já/ Balançou meu coração// Balance mesmo que é bom/ Do Leme até o Leblon/ E vai juntando um punhado de gente/ Que sofre com seu andar”.

(como em “Tereza da praia” e em “Ela é carioca”), cujo corpo da musa passa a fazer parte da natureza praiana (“do corpo dourado”, “do sol de Ipanema”).¹⁵ Assim, cabe notar que a musa está demarcada geograficamente, pois ela não é apenas “da praia” ou “carioca” (como as musas anteriormente citadas), mas ela é especificamente “de Ipanema”. E seu “balançado” tem ainda a força de transcender a existência do “poema” que é a própria canção (ele “é mais que um poema”), remetendo à auto-consciência do eu lírico de que seu próprio gesto entoativo – poético e musical – não é suficiente para expressar a beleza de sua musa.

Na segunda parte da canção, há uma modulação harmônica em sua estrutura musical que contribui para alterar a luminosidade solar de seu tecido poético: “Ah, porque estou tão sozinho/ Ah, porque tudo é tão triste/ Ah, a beleza que existe”. Essa nova dimensão que se instaura em “Garota de Ipanema” funciona como um contraste para a retomada da felicidade de suas estrofes iniciais. Esses três versos recebem o mesmo tratamento harmônico em modulações ascendentes, que ajudam a criar um efeito de suspensão dissonante, em sintonia com a “tristeza” e a “solidão” denotadas em seus versos (naquilo que Treece chama de “animação suspensa”, como um etos musical recorrente da Bossa Nova).¹⁶ Esse efeito contribui para que a canção realize um mergulho introspectivo no universo interior de seu sujeito lírico, que olha agora para sua própria solidão (pois a “moça do corpo dourado” já se foi e ele ficou pensando nisso). Mas ao entoar: “Ah, a beleza que existe”, esse sujeito, então, se ilumina e percebe que a “beleza existe” dentro de si e ela pode ser maior do que sua tristeza. Isto é, a beleza pode existir por si mesma – como o sol, como o mar, como as estrelas – e, além disso, ela está em toda parte, como na garota “que passa” e em seu próprio interior. E assim, em seguida, o sujeito poético nos dá a boa nova: “A beleza que não é só minha/ Que também passa sozinha...”, quando a canção então recupera sua harmonia inicial, retomando sua vitalidade solar, lírica e harmônica.

“Ah, se ela soubesse/ Que quando ela passa/ O mundo inteirinho se enche de graça/ E fica mais lindo/ Por causa do amor” são os versos conclusivos de uma canção que se alimenta notadamente de uma “promessa de beleza”. De que a beleza emanada da linguagem corpórea feminina – “o doce balanço, a caminho do mar” – está em plena sintonia com a beleza da natureza, pois além dela estar impressa no próprio “corpo dourado”, como o “sol de Ipanema” – ela pode se espalhar

15 Conforme também “Samba de verão” (1963), de Marcos e Paulo César Valle: “Ela vem/ Sempre tem/ Esse mar/ No olhar”, que expressa essa naturalização corpórea da musa através de seu olhar.

16 Desse modo, haveria um movimento de eterno retorno e de recapitulação potencialmente sem fim no padrão estrutural da Bossa Nova, que nos dá a sensação de nos manter para sempre suspensos, rítmica e harmonicamente (TREECE, 2008, p. 131).

pelo mundo inteiro em forma de amor. E a percepção dessa promessa de beleza mediada pelo amor – aqui corporificada pela passagem da “garota de Ipanema” – está disponível apenas para aqueles que têm olhos capazes de admirá-la, como seu sujeito lírico assim o faz. E a poética bossanovística nos convida para a fruição da beleza materializada na musa carioca e na própria natureza, enquanto essa beleza se converte em um sublime e amoroso “estado de graça”.

A sociabilidade praiana da Bossa Nova

Você imagina a gente com 15 anos, com 16, 17 anos, começando a tocar violão, e a música que se tocava nas rádios era o samba-canção, cuja letra não tinha nada a ver com a nossa geração que vivia em Copacabana, a primeira geração da praia. Não é a primeira geração que foi à praia, claro, mas foi a geração de praia que jogava futebol, jogava vôlei, namorava, tocava violão de noite na praia. (MENESCAL, 2003, p. 57)

O depoimento do músico e compositor Roberto Menescal sinaliza uma forma de boemia praiana praticada pelos mediadores culturais da Bossa Nova, isto é, o modo que uma determinada geração pode desfrutar plenamente da modernidade à beira-mar compactuando de uma singular sociabilidade praiana.¹⁷ Assim, essa sociabilidade da Bossa Nova deve ser entendida, sobretudo, como fruto da coletividade amistosa da “arte do encontro” de diversos criadores lítero-musicais que, dotados de capital cultural suficiente para usufruir plenamente das benesses da vida cosmopolita nos trópicos (como, por exemplo, a “influência do jazz” e o legado de uma “vocação carioca do prazer”)¹⁸, compartilharam do convívio de três espaços sociais heterogêneos e complementares: os apartamentos, os bares e as praias de Copacabana e Ipanema. Isto é, a vida privada, a vida noturna e a fruição solar da paisagem praiana, notando que a vida noturna centralizava-se nas boates e nos bares de Copacabana e a fruição praiana era mais plena nas areias de Ipanema. “Ipanema era só felicidade...”, como entoa um dos versos de “Carta ao

17 Não devemos entender aqui a boemia de forma restrita, pois, “para além da construção idealizada do boêmio – desvinculado de todas as normas familiares, do trabalho e das obrigações sociais –, o ser boêmio é múltiplo, não se entende aqui boemia como um todo fechado, autônomo e homogêneo. A experiência boêmica deve ser focalizada de forma relacional, complementar e interdependente à vivência do dia e à do trabalho, e não em confronto a elas. Também não se pode simplesmente identificá-la como forma de resistência, de submissão e/ou ilegítima, devendo-se observar toda a heterogeneidade de manifestações e vivências que circundam a boemia” (MATOS, 2005, p. 113). Em nosso caso, estamos tomando emprestado o conceito de “boemia”, na tentativa de elucidar o enigmático “estado de espírito” da fruição corpórea praiana onipresente no etos poético da Bossa Nova.

18 A noção de “capital cultural” (BOURDIEU, 1998, p. 73-79) nos ajuda a entender o *status* privilegiado dessa geração da Bossa Nova, a qual se dotava de amplo capital cultural incorporado (como o legado cultural simultâneo do lazer praiano e da vida noturna) e objetivado (como o consumo de discos, filmes, jornais etc...).

Tom” (1974), de Toquinho e Vinicius de Moraes, com uma evidente nostalgia da fruição desta boemia solar.¹⁹

Porém, antes de cairmos na tentação de imaginar essa peculiar sociabilidade praiana da Zona Sul carioca como o resultado natural de um idílico universo à beira-mar, vale entender que o bairro de Copacabana já era, desde o início da década de 1940, um verdadeiro fenômeno nacional de crescimento populacional e arquitetônico (quicá, uma das praias mais populosas do mundo). Ou seja, a praia de Copacabana – a “princesinha do mar” da nossa modernidade tropical – catalisa em seu território geográfico as aspirações coletivas de uma ascendente classe média nacional em busca de seu “paraíso terreal” (vide a vertiginosa verticalização de suas moradias de frente para o mar), assim como compactua de uma recorrente “visão edênica” de seus visitantes estrangeiros e nacionais que, desde a invenção da Zona Sul nas primeiras décadas do século passado, já a reconheciam imaginariamente só por ouvir falar em seu nome.²⁰ Isto é, os modelos de sociabilidade que nela se efetivaram no decorrer do século XX foram amplamente pautados pelos padrões modernos da vida cosmopolita, mas também, e isso é o mais importante para entendermos a singularidade do etos da Bossa Nova, por uma sociabilidade marcadamente praiana e, especificamente, carioca.²¹ Portanto, precisamos entender essa sociabilidade diferenciada a partir de sua própria paisagem fundadora: a praia.

19 Cabe notar que essa mesma juventude transitaria entre os espaços diurnos e noturnos, privilegiando os encontros musicais nos apartamentos e nos bares e, principalmente, na “cultura da praia”, nutrindo-se mais da luz do sol do que da lua. No entanto, a vida noturna seria crucial para a gestação e a difusão musical da Bossa Nova (CASTRO, 1990).

20 Segundo Gilberto Velho, Copacabana passaria a ser, no século XX, juntamente com seus atrativos naturais, o *locus* privilegiado da sociedade de consumo do Rio de Janeiro e do Brasil. Nesse sentido, seu apogeu se dará entre o final da Segunda Grande Guerra e meados dos anos 1970 (VELHO, 1989).

21 O singular desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro pode ser entendido literariamente através de uma crônica de Álvaro Moreyra, “Aqui está”, que inaugura sua obra *A cidade mulher* (1923): “A terra carioca tem o tempo da vida contado às avessas. Os anos vão passando, ela vai ficando mais nova. Quem a procura, na lembrança dos dias coloniais, encontra uma velhinha tristonha, de nome cristão e vista fatigada, de frente ao mar... Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Durante a permanência de D. João VI, a velhinha desaparece. E lá está, entre os uivos da rainha doída e os primeiros lampiões urbanos, uma grave matrona, vestida sem gosto nenhum... Com D. Pedro I, ei-la chegada ao outono, já bem-posta, aparecendo nas igrejas, nos salões, no teatro... A Regência deixa-a na mesma idade. Pelo meio do Segundo Império, ela rejuvenesce escandalosamente... Quando se proclamou a República, andava a terra carioca nos seus vinte anos... De então para hoje, ficou assim... Menina e moça, pouco a pouco se desembaraçou, perdeu o ar acanhado, quis viver... O corpo tomou o ritmo das ondas, a graça das árvores esguias. Tem um resto de sonho nos olhos, o voo de um desejo alegre nas mãos. Mulher bem mulher, a mais mulher das mulheres... Conhece o presente. Adivinha coisas deliciosas do futuro [...]” (MOREYRA, 1991, p. 15). Por esse viés, as praias da Zona Sul seriam nessa época ainda “crianças”.

A praia, como território intermediário entre o mar e a metrópole – entre “a natureza e a civilização” –, constitui-se como um espaço social que conjuga fisicamente o convívio da vida pública com o da vida privada: a “heterotopia” como o “lugar outro” (do grego *hétéro*, “outro”, e *topos*, “lugar”),²² cujas regras de conduta do convívio urbano ficariam momentaneamente neutralizadas, e passariam a ser regidas, assim, por um “outro tempo”. Deste modo, os momentos passados à beira-mar seriam experimentados “como interstícios singulares do espaço-tempo” (LAGEISTE, 2009, p. 14), pois a praia materializa uma interface geográfica entre o mar, a areia e o sol, capaz de proporcionar a seus frequentadores um estado de plena fruição sinestésica de seus prazeres corporais: “Se a contemplação do mar é uma intensa experiência sensorial, ir ao seu encontro nos leva, inevitavelmente, a uma exacerbação dessas sensações” (Idem, p. 11). Entretanto, no caso das praias da Zona Sul, elas devem ser compreendidas como um espaço transicional entre essa experiência corpórea – pautada pela sua natureza marinha – e uma experiência mais racional e urbana – pautada por sua pertinência humana e geográfica e à esfera da vida cosmopolita. De modo que “estar na praia” na metrópole carioca de meados do século passado era estar em uma natureza civilizada – cada dia mais domesticada pela força empreendedora da modernidade e mais integrada ao desenvolvimento progressivo da metrópole – e, ao mesmo tempo, era usufruir de um tempo e de um espaço regidos por uma tradicional cultura praiana que ia se transmitindo de geração à geração.²³ Ou seja, essa referida boemia solar do etos bossanovístico – como constituinte vital de uma sociabilidade diferenciada à beira-mar – deve ser compreendida sob a ótica de uma notória *heterogeneidade multitemporal* da modernidade latino-americana, entendida como um processo histórico no qual a modernização não opera como mera substituição do tradicional, mas como hibridação de diferentes temporalidades históricas (CANCLINI, 1998, p. 71-74). Cabendo lembrar que, durante os anos de 1950 e 1960, enquanto edificaram-se verdadeiros quarteirões de prédios ao longo de toda a orla de Copacabana, em seus mais de quatro quilômetros de extensão, persistiria até os dias atuais a tradição da pesca artesanal no Posto 6, cuja “Colônia de Pescadores Z-13 resiste, perpetuando o cenário da cidade antiga” (GASPAR, 2004, p. 228).

22 Esse conceito foi postulado por Foucault nas conferências “Des espaces autres” (realizadas em março de 1967, no *Cercle d'études architecturales*, de Paris), em alusão aos espaços públicos das “feiras”, dos “clubes” etc., como lugares reais “que abrigam o imaginário” e que estariam “em ruptura com outros lugares” (apud LAGEISTE, 2009, p. 4).

23 A canção bossanovística “Lugar comum” (1974), de João Donato e Gilberto Gil, delimita a singularidade desse “lugar-outro” da fruição praiana: “Beira do mar/ Lugar comum/ Começo do caminhar/ Pra beira de outro lugar// Beira do mar/ Todo mar é um/ Começo do caminhar/ Pra dentro do fundo azul...”

Nesse sentido, devemos atentar para um aspecto social da Bossa Nova que nos parece bastante esclarecedor. Para Mammi, o fato de que a Bossa Nova seja fruto de uma classe média tradicionalmente não diretamente vinculada ao sistema produtivo permitiria a seus realizadores e intérpretes uma postura quase amadorística, pois sua eclosão musical estaria mais próxima de um ensaio “do que de uma conquista profissional alcançada” (MAMMI, 1992, p. 64). Assim, a intimidade das interpretações bossanovísticas, exibida nos shows universitários no final dos anos 1950, e o excesso de seus apelidos carinhosos (“Tonzinho”, “Poetinha”, “Joãozinho”), em contraste com a boemia dos idos de Noel Rosa, seriam sintomas de “uma necessidade contínua de confirmações afetivas”, que sinalizaria “um mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar” (MAMMI, 1992, p. 64). Portanto, podemos diagnosticar dois vetores convergentes para explicar a peculiaridade social da Bossa Nova. Um primeiro vetor que aponta para a referida sociabilidade diferenciada de seus criadores, na transição entre uma convivência solidária e tradicional – pautada pela *Erfahrung* benjaminiana – e uma vivência cosmopolita ainda em construção – pautada pela *Erlebnis* da vida moderna (e isto confirmaria o disseminado uso do diminutivo nas canções como índice de uma certa “cordialidade afetiva” que insiste em permanecer entre nós). E um segundo vetor que aponta para o legado cultural do lazer praiano, que propiciava, desde a “invenção da Zona Sul” nas primeiras décadas do século XX, um generoso e privilegiado convívio à beira-mar pautado por aquela suposta vocação carioca ao prazer. Como também nos ajuda a entender Matos sobre o espaço social da Bossa Nova nesse momento: “O viver moderno de Copacabana trouxe transformações culturais e nos significados das experiências, mas sem que outras formas de vivência tenham desaparecido: mantiveram-se residuais. [...] Copacabana era palco de tensões entre valores tradicionais e modernos, numa dramaticidade não previamente definida, num dilema entre até que ponto mudar ou permanecer” (MATOS, 2005, p. 99). De modo que entender a sociabilidade do espaço social da Bossa Nova é pisar, literalmente, em um território arenoso construído sobre uma “multitemporalidade cultural”, no delicado convívio da herança de uma tradicional coletividade residual e da expansão vertiginosa das relações pessoais na metrópole tropical.²⁴

24 Para Raquel Rolnik, “tematizar o bairro de Copacabana dos anos 40 e 50 é resgatar as ambiguidades e tensões de uma nova maneira de viver. Como o bairro mantém um sentido tradicional de antigos bairros cariocas, permanece nele certa relação de convívio por meio de pequenas solidariedades, mas plena de vigilância e controle. Também já se pode perceber uma tendência para novas perspectivas diante do mundo (um individualismo privatista), novas formas de ser, de agir e de sentir, aliadas à impessoalidade de certas relações, a uma frieza e à expansão crescente da violência urbana” (apud MATOS, 2005, p. 94-95).

Além disso, essa sociabilidade da Zona Sul como forma residual de uma intimidade compartilhada seria capaz de transferir, em boa parte, o convívio boêmio dos bares para o *locus* central de sua vida privada: os apartamentos da Zona Sul. E, por outro lado, conseguiu expandir essa intimidade compartilhada do interior dessas residências para a praia, conforme o depoimento acima de Menescal. Nesse sentido, o violão vai desempenhar um papel central na Bossa Nova como instrumento socializador de seus agentes criadores, intérpretes e ouvintes, sendo capaz de transitar com eficácia entre os apartamentos e a praia, e de reunir ao seu redor uma amistosa convivência musical. E não seria por acaso que quase todas as canções bossanovísticas sejam frutos de parcerias entre dois amigos cancionistas,²⁵ pois foram nessas mesmas rodas de violão que a *promessa de felicidade* propagada em suas canções se fez presente e, do interior de sua intimidade dialógica, ela vai se expandir prazerosamente em direção à fruição praiana, talvez “[...] na tentativa de articular um tipo mais autêntico e autônomo de comunidade” (TREECE, 2008, p. 137).

Cabe olharmos ainda para duas canções praianas da Bossa Nova, como “O barquinho” (1960) e “Nós e o mar” (1961), ambas de Menescal e Bôscoli. A primeira delas anuncia: “Dia de luz/ Festa de sol/ E o barquinho a deslizar/ No macio azul do mar”, convidando seus ouvintes a uma viagem marítima *in media res*. Essa canção consegue construir mimeticamente uma paisagem crepuscular em nossa imaginação, pois a reiteração paralelística de sua melodia entre os pares de versos das primeiras estrofes provoca um reiterante efeito ondulatório, como se estivéssemos sobre o balanço do mar: “Tudo é verão/ O amor se faz/ No barquinho pelo mar/ Que desliza sem parar/ Sem intenção/ nossa canção/ Vai saindo desse mar”. Aqui, talvez não “sem intenção”, ocorre uma expressiva metalinguagem que aponta para o processo criativo da canção.²⁶ Em seguida, ouvimos: “E o sol/ Beija o barco

25 A atual “biografia oficial” da Bossa Nova (CASTRO, 1990) segue um caminho narrativo pautado pelos fatos históricos que levaram à eclosão do movimento no espaço social da Zona Sul carioca, cujos laços de amizade entre seus criadores e intérpretes foram fundamentais para sua plena realização. A arte dos encontros criativos entre: Vinícius-Tom, Tom-Mendonça, Menescal-Nara, Lyra-Menescal, Lyra-Bôscoli, Bôscoli-Menescal, Chico Feitosa-Bôscoli etc., aconteceria, principalmente, nos apartamentos da Zona Sul, como o da família de Nara Leão (uma espécie de “quartel general” da Bossa, para Castro). Para Sérgio Ricardo, o apartamento do pianista Bené Nunes seria outro relevante *locus* matricial da Bossa Nova (RICARDO, 1991, p. 128).

26 Essa composição nasceu de uma aventura marítima acontecida com seus autores quando eles regressavam de barco (uma “traineira”) para Cabo Frio, após a prática esportiva da caça submarina. Nesse trajeto, o motor do barco teria enguiçado e eles ficaram à deriva por mais de duas horas e, para espantar o medo do naufrágio – seguindo o conselho popular: “Quem canta, os males espanta!” –, Menescal começou a entoar os seguintes versos: “O barquinho vai, a tardinha cai...”, enquanto o sol se punha no horizonte. Como ele explica: “As nossas músicas são cenas das nossas vidas. Bôscoli e eu não botávamos letra em música, a gente fazia uma história. A gente nunca sentou e falou ‘vamos botar umas palavrinhas aqui nessa música’, não era isso. Cada música nossa tinha uma história verdadeira que havia acontecido com a gente” (apud FONTE, *Op. cit.*, p. 37).

e luz/ Dias tão azuis...”, com o sol se corporificando para abençoar a embarcação, enquanto o reflexo dessa luminosidade, no barco e na água, deixam os “dias tão azuis”. E o sujeito poético não se refere apenas a um dia determinado, mas a todos os outros, exprimindo uma intimidade cotidiana com a beleza solar da paisagem.

Já em sua segunda parte, a canção retoma sua jornada descritiva: “Volta do mar, desmaia o sol/ E o barquinho a deslizar/ E a vontade de cantar/ Céu tão azul, ilhas do sul/ E o barquinho, coração/ Deslizando na canção...”, onde o “barquinho” desliza como o “coração”, como se fossem uma coisa só. Essa metalinguagem (“o barquinho, coração, deslizando na canção”) alude a uma instigante imagem poética: tanto o “barquinho” como o “coração” estão bem vivos e “deslizando” sobre as ondas sonoras da canção, em um suave movimento. Aqui, aquele “doce balanço” da “Garota de Ipanema” se converte em um “deslizar” pacífico “no macio azul do mar”, deixando o fluxo do tempo nas mãos da natureza marinha, como se o eu lírico não tivesse a mínima pressa de chegar à praia: “Tudo isso é paz/ Tudo isso traz/ Uma calma de verão/ E então// O barquinho vai/ E a tardinha cai”. E essa reiteração musical de seus versos finais acaba exercendo a função de um refrão conclusivo, “O barquinho vai/ E a tardinha cai”, provocando um efeito hipnótico em nossos olhos e ouvidos, enquanto o sol vai sumindo no horizonte. Cabe notar que essa canção é apenas um dos inúmeros exemplos da relação orgânica e visceral entre a experiência de vida de seus criadores e a expressão poética e musical como um artefato cultural: a canção bossanovística. Além disso, “O barquinho” é um exemplo notável para se entender como que a poética da Bossa Nova, ao se nortear pela contemplação da paisagem marinha, consegue traduzir um momento de extrema tensão de seus mediadores (o medo coletivo da deriva) em uma confiança plena na vida. Afinal, o lirismo bossanovístico alimenta-se de uma enraizada pulsão de vida fundamentalmente praiana – sua “boemia solar” – que se expressa na fruição sensorial da paisagem como uma promessa de beleza e de felicidade.

E essa vem a ser a mesma engenharia poética que se expressa em “Nós e o mar” (1961), ao transformar a beleza da paisagem crepuscular em um estado de plenitude compartilhada: “Lá se vai mais um dia assim/ E a vontade que não tenha fim/ Esse sol/ E viver, ver chegar ao fim/ Essa onda que cresceu morreu/ A seus pés”. Trata-se aqui de um cenário ideal da intimidade dialógica, cujo eu-lírico tem uma expressiva gestualidade visual ao acompanhar o momento do nascimento de uma “onda que cresceu”, até sua arrebenção nos “pés” do interlocutor que está na praia (aqui, o sujeito lírico também está com os pés na areia). Mas, ao aludir à “morte” dessa “onda”, ele pretende celebrar explicitamente a vida que emana da natureza: “E olhar/ Pro céu que é tão bonito/ E olhar/ Pra esse olhar perdido nesse mar azul/ Uma onda nasceu/ Calma desceu sorrindo/ Lá vem vindo...”. “Nós e o mar” possui uma notória

plasticidade, pois o olhar ativo de seu eu lírico continua sua aventura gestual, dirigindo-se, com total desenvoltura, para “o céu”, para o “olhar perdido” e para o “mar azul”. E, em seguida, observa especularmente a alegria de uma onda “sorrindo”, que “vem vindo” em sua direção. Isto é, se ele consegue ver essa onda “sorrindo”, seus olhos conseguem mimetizar a alegria dessa natureza. Já a partir desse ponto, então, a canção aparenta voltar para os versos iniciais: “Lá se vai mais um dia assim/ Nossa praia que não tem mais fim/ Acabou// Vai subindo uma lua assim/ E a camélia que flutua nua/ No céu”, e termina com a chegada de uma lua. Ora, essa retomada de seu verso inicial enfatiza o caráter cíclico da paisagem natural onipresente na canção, pois, assim como em “O barquinho”, esse não foi um dia determinado, mas apenas “mais um dia” à beira-mar como tantos outros, expressando a fruição coletiva de um tempo cíclico movido pelas mãos da natureza.

“PRA QUE TANTO CÉU? PRA QUE TANTO MAR?”,
A IMENSIDÃO ÍNTIMA DO ETOS BOSSANOVÍSTICO

Outra forma de reconhecermos a força da fruição sensorial nessas canções praianas é atentarmos para os versos iniciais de “Inútil paisagem” (1959), de Jobim e Aloysio de Oliveira: “Mas pra que?/ Pra que tanto céu? Pra que tanto mar?/ Pra que?/ De que serve esta onda que quebra/ E o vento da tarde?/ Inútil paisagem// Pode ser/ Que não venhas mais/ Que não venhas nunca mais/ De que servem as flores que nascem pelos caminhos/ Se meu caminho sozinho é nada”. Versos que proclamam que sem a possibilidade de realização amorosa não há a mínima necessidade da fruição contemplativa da natureza. Ou seja, aqui, como em “Garota de Ipanema”, o mundo e a sua natureza só podem ser usufruídos plenamente “por causa do amor”.²⁷ Aliás, a dimensão contemplativa do etos da Bossa Nova a partir de um “lugar-outro”, que é a praia, está materializada em suas canções como uma forma de dimensionar a “imensidão” de sua própria intimidade dialógica – aquela “imensidão que está em nós” e que “está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia” (BACHELARD, 1993, p. 190), em uma forma de apaziguar o fluxo da vida moderna instaurando um “outro” tempo. Essa nova dimensão temporal bossanovística, que parece não ter nenhuma pressa de chegar na praia

27 Um outro exemplo dessa incompletude da beleza natural da paisagem em nome da intimidade dialógica da Bossa Nova está em “Você e eu” (1962), de Vinícius e Carlos Lyra: “Podem me chamar/ E me pedir e me rogar/ E podem mesmo falar mal/ Podem preparar/ Milhões de festas ao luar/ Que eu não vou ir/ Melhor nem pedir...// [...] Eu sou mais/ Você e eu”. E, ainda, em “Ausência de você” (1960), de Sérgio Ricardo: “Tudo é tão metade/ Sem você pra completar/ O perfume sem flor/ O oceano sem amar/ Este céu sem luar/ Toda a natureza é tão linda/ Perde o encanto, perde o belo/ Se não há você pra mim”.

(como em “O barquinho”) e de ter ainda “tempo pra sonhar” (como ouvimos em “Corcovado”, de Tom Jobim), expressa uma relação intrínseca entre esse tempo e o tempo cíclico da natureza, movido pelo sol, pela lua e pelas marés: um “tempo-outro”. E essa temporalidade “outra” está na essência do lirismo contemplativo da Bossa Nova, pois esse lirismo – poético e musical – implica em uma forma de distanciamento de uma possível existência hostil na metrópole. Afinal, o sujeito poético bossanovístico nunca olha para os prédios que, aliás, não param de surgir ao seu redor ao longo da orla marítima. Mas, pelo contrário, ele nos convida para juntos contemplarmos o movimento completo de uma onda, enquanto ela vem se arrebear suavemente em nossos pés (como em “Nós e o mar”).

A gestualidade visual desse sujeito lírico também vai se alimentar daquilo que Benjamin observou a respeito da obra proustiana, na qual há uma “presentificação da duração” capaz de libertar a alma humana da obsessão do tempo (BENJAMIN, 1989, p. 131).²⁸ Ora, o eu lírico bossanovístico não precisa mais se libertar desse tempo, pois ele já vive esta “presentificação da duração” como um “tempo-outro”: o da sua fruição praiana. E essa fruição solar vai potencializar sua própria percepção da paisagem, pois: “Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (BERGSON, 1999, p. 31). Essa capacidade deste sujeito poético olhar para a beleza da paisagem, em “uma pluralidade de momentos” íntimos e afetivos, implica em uma outra temporalidade que não é mais quantitativa, como a do tempo vertiginoso da modernidade, mas qualitativa, como a de um delicado tempo ritualizado que ainda não chegou a ser estritamente modernizado.

O etos poético da Bossa Nova, ao pautar-se pela herança cultural do lazer praiano e pela vivência de uma sociabilidade em transição da modernidade nos trópicos – conforme diagnosticamos em sua peculiar boemia solar – estará em busca de vivências mais sensoriais do que introspectivas. Como um indivíduo moderno, mas altamente sensorializado, no sentido em que estabelece relações corpóreas com a paisagem urbana carioca na busca de mediar afetivamente uma relação sensível com o mundo, o sujeito da Bossa Nova alimenta-se do “amor, do sorriso e da flor”, conforme entoam os versos de “Meditação” (1959), de Newton Mendonça e Tom Jobim. Sendo o “amor”, sua essência vital, o “sorriso”, sua notória promessa de felicidade, e a “flor”, sua promessa de beleza sempre mediada pela fruição contemplativa da paisagem. E o resultado musical desse raro lirismo é uma

28 O conceito bergsoniano de duração – *durée* – implica uma temporalidade que não é quantitativa, como a do tempo cronológico da ciência, mas qualitativa.

cadência mais tranquila e preguiçosa do que a do samba: aquele “doce balanço” reiterante que nos dá a sensação de que estamos todos à beira-mar. Afinal, na poética bossanovística, a fruição sensorial da paisagem como uma promessa de beleza é a fonte de sua própria felicidade. “O resto é mar...”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas* – III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas*, v. 1. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-119.
- _____. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. Trad. Erwin Theodor Rosenthal. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 63-81.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. Trad. de P. N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERQUE, Augustin. *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 73-79.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- CORBIN, Alain. L'émergence du désir du rivage ou la spécificité d'une forme de fascination de la mer. In: _____. *Le ciel et la mer*. Paris: Bayard, 2005, p. 47-76.
- _____. *O território do vazio: a praia no imaginário ocidental*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DÉCULTOT, Elisabeth. *Peindre le paysage: discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Paris: Du Lérot, 1996.
- FONTE, Bruna. *O barquinho vai: Roberto Menescal e suas histórias*. São Paulo: 2010.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos (1531-1800)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- GASPAR, Claudia Braga (Org.). *Orla carioca: história e cultura*. São Paulo: Metalivros, 2004.

- HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. *Alegria selvagem: a lírica da natureza em Tom Jobim*. São Paulo: Olho d'água, 2010.
- HUNTER, David; WHITTEN, Phillip (Org.). *Encyclopedia of Anthropology*. New York: Harper & Row, 1976.
- LAGEISTE, Jérôme. La plage, un objet géographique de désir. *Géographie et cultures*, Paris, n. 67, p. 7-26, 2009. MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo: n. 34, p. 63-70, 1992. MARRACH, Sonia Alem. *A arte do encontro de Vinícius de Moraes: poemas e canções em época de mudanças (1932-1980)*. São Paulo: Escuta, 2000.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de emoções: corpo, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: Edusc, 2005.
- MENESCAL, Roberto. A renovação estética da Bossa Nova. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: RelumeDumará/FAPERJ, 2003, p. 60-61.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. 3. ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. O mergulhador. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987, p. 337-338.
- MOREYRA, Álvaro. *A cidade mulher*. Col. Biblioteca Carioca, v. 19. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979, p. 26-68.
- TREECE, David. Animação suspensa: movimento e tempo na Bossa Nova. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 121-141, jul.-dez. 2008. TUAN, Yu-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.
- VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

Recebido em 15.6.2017

Aceito em 15.01.2018